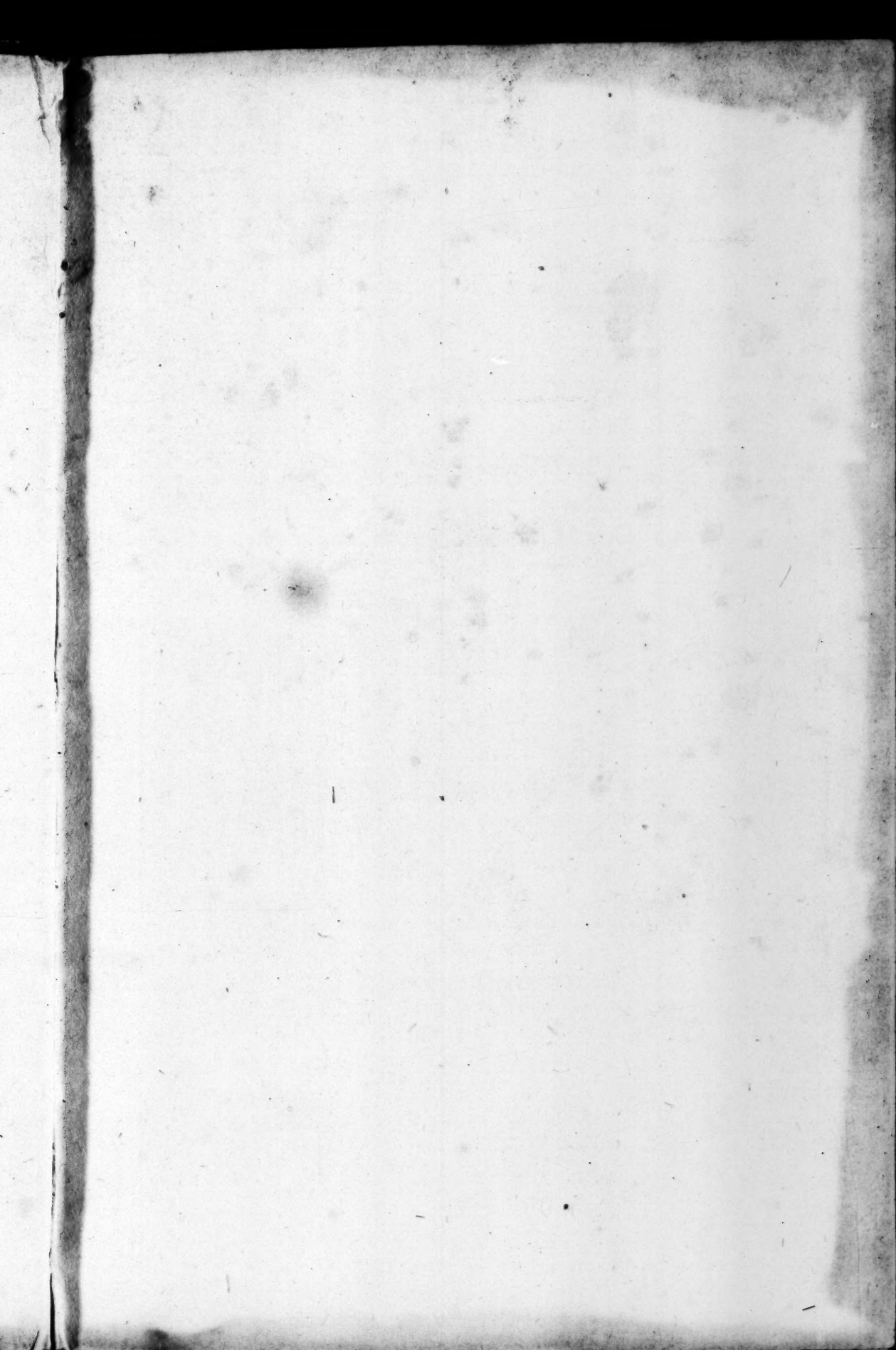




THE JOURNAL OF THE

AMERICAN MUSEUM OF NATURAL HISTORY

NEW YORK

VOLUME 1

1892

1

1892

1892

1892

1892

7896. b. 14.

E X T R A C T

OF THE WORK ENTITLED

PRINCIPLES OF MUSIC

B Y

SALVATORE BERTEZÈN.

E S T R A T T O

DELL' OPERA DE'

PRINCIPJ DELLA MUSICA,

&c.

L O N D O N :

PRINTED FOR THE AUTHOR.

M DCC LXXXII.

E X T R A

OF THE WORK ENTITLED

PRINCIPLES OF MUSIC

D.

Disce Puer virtutem: ex me verumque laborem. VIRG.

Non mea tibi fors.



E S T O

PRINCIPLES OF MUSIC

No.

PRINTED FOR THE AUTHOR.

AVVERTIMENTO.

CHI si compiacerà guardare l'originale, vedrà con quanto detrimento del soggetto ho dovuto fare il presente estratto; perocchè trattando di soli Principj d'un arte, poco o nulla si può levare.

Tutti i paragrafi senza numerazione, fuorchè della prefazione, sono tratti nuovamente aggiunti, de' quali verun Autore si può dispensare allorquando fa qualche replica dello stesso soggetto.

I numeri de' presenti

ADVERTISEMENT.

THE reader who will please to peruse the original, will see with what detriment to the subject I have been obliged to make the present extract; as on treating only of the principles of an art little can be abridged.

All the paragraphs not numbered, except in the Preface, are thoughts newly added, which no author can dispense with, when he makes some repetitions of the same subject.

The numbers of the
B present

fenti, riferiscono a quelli dell' opera, ove comincio a parlare delle materie che quí riporto.

P R E F A Z I O N E.

NULLA è di più certo quanto la confusione nella maggior parte delle Teoriche della Musica a noi cognite; perchè appoggiate su falsi fondamenti. All' una serve quello delle Matematiche, all' altra quello del Canto fermo, ad un altra quello del Linguaggio.

Ma alcune idee giuste ci dian la traccia per averne una Teorica regolare su questa Facoltà, col mezzo dei presenti Principj; nella
mag-

present paragraphs refer to those of the work where I begin to mention the matters of which I here treat.

P R E F A C E.

THERE is nothing more certain than the confusion which reigns through the greatest number of works of Musical Theory that are known; as they are founded upon false principles. To one, Mathematics is a basis; to another, Gregorian Singing; and to a third Language.

But some just ideas will give us the means of obtaining a regular theory of this science, by means of the present principles, which
are

maggior parte da me nuovamente ritrovati, e dedotti dall' esperienza.

C A P. I.

TUTTI i Teorici e Pratici parlano finora del tempo nella musica, non più che per quanto porta il material uso di misurare il valor delle note per la sola esecuzione.

I. Il tempo è unito indivisamente col suono nella stessa generazione di questo; e tutti due egualmente fanno il germe della Musica. Da essi proviene il Materiale, e Formale di essa, quali io chiamerò Melodia, e Ritmo; comprende l'una tutti gli

ac-

are in great part newly found by me, and drawn from experience.

C H A P. I.

ALL the theorists and practitioners have spoken till now of time in Music, but not more than what respects the material custom of measuring the value of notes only by their performance.

I. Time is indivisibly united with sound in the very formation of it, and both equally constitute the beginning of Music. From these proceed its material and formal state, which shall be called Melody and Rythme; the one in-

B 2

cludes

accidenti del suono, e l'altro quelli del tempo.

4. Sono costretto far uso dello stesso termine *Melodia*, ch'io distinguerò sempre con lettere italiche, quando dovrà significare un componimento di suoni semplici successivi, che fanno senso musicale; questa essendo la significazione che comunemente si dà a detto termine. Uferò ancora, e distinguerò egualmente quello del *Ritmo*, sempre che dovrò indicare il più singolar Principio, da cui dipende nella maggior parte la buona Musica, e per il di cui mezzo vengo a spiegarla. Di esso ne parlano

cludes all the accidents of sound, and the other those of time.

4. Being obliged to make use of the word *Melody*, it shall always be printed in italics when it is to signify a composition of simple successive sounds, which make a musical sense; as this is the idea which is generally annexed to it. The word *Rythme* shall be equally distinguished whenever it is to express the more singular principle from which good music chiefly depends, and by which means I come to explain it. Some of our musicians, both ancient and modern, as likewise some men of letters,

lano alcuni de' nostri antichi e moderni Musici, ne parlano i Letterati, ma tutti senza intenderlo; vedansi le di loro definizioni.

6. Consiste il *Ritmo* nell' effetto piacevole che risulta dalla regolare alternativa di posizione ed elazione, ossia quiete ed alterazione; nella Musica sono per l'appunto quelli che dai moderni si dicono *battere e levare*.

9. Le parti principali della Musica sono, i Suoni, gl'Intervalli e Gradi, le Modulazioni (tutti spettanti alla sola Melodia) il *Ritmo*, le sue Figure, il Metro, il suo Dutto, il Moto (spettanti al solo Ritmo)

letters, have spoken of *Rythme*; but all without understanding it, as may be seen by their definitions.

6. *Rythme* consists in the pleasing effect, which is caused by the regular alternative of position and elevation, or rest and alteration; which is exactly what is called by modern musicians *beating and rising*.

9. The chief parts of music consist in the sounds, intervals, degrees, and modulations (all belonging only to Melody) *Rythme*, its figures, Metre, its ductility, Movement (belonging only to *Rythme*)

Ritmo) il *Tono*, la sua Consecuzione, la sua Mutazione; il Portamento, gli Effetti, l'Esecuzione, la Composizione (tutti spettanti alla Melodia, ed al Ritmo insieme.)

Rythme) *Tone* its Consecutiveness, Change, art of singing, effects, Execution, and Composition (all belonging to Melody and Rythme united.)

C A P. II.

C H A P. II.

13. IL SUONO si genera o dalla voce, o dai corpi sonori. Ma col suono della voce o si parla o si canta; il suono della voce parlante consiste nella più possibile congiunzione, vicinanza, ed instabilità de' punti sonori prossimi possibili, e sono perciò moltissimi; i suoni della cantante si riducono ad un numero assai minore; perchè

13. SOUND is formed either by voice or by sonorous bodies. But the sound of voice is employed either in speaking or singing: the sound of voice speaking consists in the greatest conjunction, vicinity, and instability of the nearest sonorous points possible, for which reason they are many; the sounds of voice singing,

chè sono alcuni de' medesimi suoni vocali, ma presi in certe distanze fra loro, disgiuntivamente, e fermandosi un dato tempo sopra ciascuno. Strisciando lo stesso dito in su e giù sopra una corda di violino, o d'altro strumento da arco, in diverse distanze senza mai fermarsi: si ha un'immagine della voce parlante; premendo però la stessa corda successivamente, con diversi diti vicini, e con fermarsi qualche tempo su ciascuno: si ha l'immagine della voce cantante.

19. In conseguenza, essendo le condizioni della voce parlante e della cantante interamente

singing, are reduced to a much smaller number, for some are of the same vocal sounds, but taken disjunctively at certain distances between them, and stopping a given time at each. By sliding the same finger up or down the string of a violin at different distances without stopping, one has an idea of speaking voice; but if after, one presses the same string successively with several fingers, and making a pause upon each, one may have an idea of singing voice.

19. Consequently the qualities of voice speaking and singing being entirely contrary in

ramente contrarie nelle loro condizioni: gli è troppo evidente che nulla possono avere di comune in qualche riguardo la Melodia (§ 9); epperò, per la parte di questo cardine della Musica, nulla affatto si può dedurre dal Linguaggio.

29. Di suoni interamente diversi, non abbiamo che soli dodici (vedi il numero del paragrafo); altri che ci si vogliono insegnare matematicamente, non si fanno giamai in pratica; ne per istinto, ne per caso, ne per arte; se non che quando si stona.

C A P.

in their conditions: it is too evident that they can have nothing common with each other respecting Melody (see § 9.) for which reason, nothing can be deduced from language respecting this support of music.

29. Of sounds entirely different, we have but twelve (see the number of the paragraph), the others which we are given to understand mathematically, will never answer in practice; neither by instinct, chance, nor art; except when one goes out of tone.

C H A P.

CAP. III e IV.

34. GL'INTERVALLI e Gradi hanno una differenza fra loro interamente trascurata. Ogni suono fa grado, ma per un intervallo ci vogliono due suoni, perchè gli è appunto la distanza che essi preferivono. I due suono G, A, fanno due gradi, ma un solo intervallo (es.)

37. Gli intervalli sono di diverse grandezze, secondo la distanza de' due suoni estremi (es.)

38. Vi sono gl'incomposti, cioè quando il secondo suono fa figura di grado vicino (es.) Vi sono i com-

posti,

CHAP. III and IV.

34. THE intervals and degrees have a difference, which is entirely neglected. Every sound makes a degree, but for one interval two sounds are requisite, as it is exactly the distance which they prescribe. The two sounds G, A, make two degrees, but only one interval (ex.)

37. The intervals are of different lengths, according to the distance of the two extreme sounds (ex.)

38. There are the incomposed, which is when the second sound makes the appearance of a near degree (ex.)

C

There

posti, quando il secondo suono fa grado di salto (es. ^b.) Vi sono i misti, quando il secondo suono istesso, una volta fa figura di grado vicino, ed un'altra volta di grado di salto (es. ^c.)

48. Vi sono i consonanti (es. ^a.) ed i dissonanti (es. ^b.) E perchè il consonante fa una sensazione stabile, ed il dissonante la fa instabile: quello è analogo alla posizione del *Ritmo*, e questo all'elazione (es. ^c.)

58. Quando i suoni degli intervalli consonanti siano simultanei, danno il vero significato

There are the Composed, where the second sound makes the degree of a leap (ex.) There are the Mixed, where the same second sound, at one time, has the effect of a near degree, and at another that of a degree of a leap (ex. ^c.)

48. There are the Consonant (ex. ^a.) and the Dissonant (ex. ^b.) And as the Consonant causes a lasting sensation, and the Dissonant an unstable: the former is analogous to the position of *Rythme*, and the latter to its elevation.

58. When the sounds of the consonant intervals are simultaneous, they give the

cato al termine *Armonia* (ef.)

60. Fra i consonanti vi sono quelli che dai moderni si chiamano *Imperfetti*, senza saperne il perchè. La ragione per parte della Melodia, fa imperfetti quelli che escono dalle armonie primitive; e sono la quarta, la sesta minore, e la maggiore (ef.^a). La ragione per parte del Ritmo, fa imperfetti quelli istessi delle armonie primitive allora quando sono posti nella elazione del *Ritmo*, quando questo agisce fralle sole consonanze (ef.^a.)

est:

the true signification to the word *Harmony* (ex.)

60. Among the consonants, there are some called by the moderns *Imperfect*, without their knowing a proper reason for it. Reason makes those imperfect which, in point of melody, go out of primitive harmony, and are the fourth, the sixth minor and the major (ex.^a.) Reason on the part of *Rythme*, renders imperfect those same consonants of primitive harmony, when they are placed in the elevation of *Rythme*, when it acts among the consonances only (ex.^b.)

65.

C 2

65.

65. Gl'intervalli primitivi sono dodici, perchè tanti si possono fare da un suono stesso fino al suo simile (es. 37.) Ciascuno di essi ha il suo rivolto (es.^a), che muta intervallo (es.^b), fuorchè la quarta maggiore, e' l suono simile.

67. Dei gradi vi sono i *Primary*, come la 1^a. 2^a. 3^a. &c. del *Tono*; vi sono i *Secondary*, come la 2^a. 3^a. &c. della 2^a. 3^a. &c. del *Tono*. Il terzo e sesto grado *primary*, podendo essere o maggiori o minori secondo i modi del *Tono* (92 e 106) sono perciò gradi *Mutabili*, e tutti gli altri *primary* sono *Immutabili*.

65. The primitive intervals are twelve, as so many can be made by one sound to another similar to it (ex. 37.) Each of these has its revolution (ex.^a) which changes the interval (ex.^b) except the fourth major and the similar sound.

67. Of degrees, there are the *Primary*, as the 1st, 2d, 3d, &c. of the *Tone*; they are the *Secondary*, as the 2d, 3d, &c. of the 2d, 3d, &c. of the *Tone*. The third and sixth primary degrees may be major or minor, according to the modes of the *Tone* (92 and 106) for which they are *Changeable* degrees, and all the other

C A P. V.

74. LA MODULAZIONE consiste nel passaggio da un suono a qualunque altro. Quattro sono le differenti modulazioni nella Musica; la Cromatica, cioè per semitono; la Diatonica, cioè per tono; l'Armonica, per consonanza qualunque; l'Enarmonica, per dissonanza che muta il Tono (es. ^a, ^b, ^c, ^d).

76. Ciascuna di queste modulazioni fa un effetto diverso; e con queste diversità d'effetti, si forma la Musica per parte della

Me-

ther primary are Unchangeable.

C H A P. V.

74. MODULATION consists in the passing from one sound to any other. The different modulations of music are four; Chromatic, or by semitones; Diatonic, or by tones; Harmonic, or by any consonance whatever; Henarmonic, by dissonances which change the Tone (ex. ^a, ^b, ^c, ^d.)

76. Each of these modulations have a different effect; and by these diversities of effects, music is formed as to melody. These

are

Melodia. Or queste sono che i Greci chiamano *Generi* di Melodia (non di Musica); e che poi i nostri antichi e moderni s'immaginarono per altrettanti *Generi* di Musica diverse; cioè la Cromatica, la Diatonica, &c. accrescendo così i misterj sulla Greca, e la confusione nella moderna.

CAP. VI & VII.

83. IL TONO (non tono, che vuol dire uno degli intervalli) è il sistema fondamentale della Musica; perchè in sostanza non è questa che un continuo uso di quello. Consiste il ~~Tono~~ nella serie di

foli

are what the Greeks called the *Genera* of Melody (not of music); and since, were believed by our antients and moderns to be as many different *Genera* of Music; that is Chromatic, Diatonic, &c. thereby encreasing the mysteries upon the Greek, and confusion on modern music.

CHAP. VI and VII.

83. THE *Tone* (not that tone which means one of the intervals) is the fundamental system of music; as in reality the latter is but a continual use of the former. It consists in

the

foli sette fuoni, o Dia-
stemi (cioè fuoni co-
me parti del *Tono* co-
me sistema), e sempre
usati con azione rit-
mica. La serie loro
corrisponde esattamente
alla scala de'
Greci, e quale è ap-
punto quella dei fuoni
B, C, D, E, F, G, A,
(es.)

92. Il quarto e set-
timo diastema possono
essere o maggiori o
minori, perchè il *Tono*
ha due formole, che
comunemente si di-
cono *Modi*; l'anzidetta
scala è il modo mag-
giore del *Tono* C; la
scala B, C, D, E mi-
nore, F, G, A min. è
il suo modo minore
(es.)

106. Il suono che
fa

the series of only se-
ven sounds or Dia-
stems (which are sounds
like parts of the *Tone*
as system) always u-
sed with rhythmic ac-
tion. Their series cor-
responds perfectly with
the scale of the Greeks,
which is exactly that
of the sounds B, C, D,
E, F, G, A, (ex.)

92. The fourth and
seventh diastem may
be major or minor,
because the *Tone* has
two forms, which
commonly are called
Modes; the afore-men-
tioned scale is the ma-
jor mode of the *Tone*
C; the scale B, C, D,
E minor, F, G, A min.
is its minor mode (ex.)

106. The sound
which

fa da corda principale, e da primo grado del *Tono*, è il secondo *Diastema*; epperò il *Tono*, e per causa della sua giusta forma (83), e per causa che i suoi gradi si contano cominciando dal secondo *diastema*: esso non ha ne settimo ne ottavo grado, come fin' ora si è supposto. I suoni p. e. *b, c*, così il *d, e, f, g, a*, (es.) sono esclusi dalla serie *B, C, D, E, F, G, A*, (es. 83) e non sono realmente che la ripetizione dello stesso *Tono*, ma in altro luogo. In conseguenza, che il *Tono* consista nell' *Ottava* o *Diapason*,

which serves as a principal string, and first degree of the *Tone*, is the second *Diastim*; and therefore the *Tone* is on account of its just form (83); and as its degrees are reckoned beginning by the second *diastim*, has neither a seventh nor eighth degree, as has been supposed, till now. For example, sounds *b, c*, as likewise the *d, e, f, g, a*, (ex.) are excluded from the series *B, C, D, E, F, G, A*, (ex. 83) and in fact are only the repetition of the same *Tone*, but in another place. And as till now it has been believed by all our anti-ents

fon, come si è creduto finora da tutti i nostri antichi e moderni, gli è l'errore che fa la seconda base alle contraddizioni teoriche (217.)

115. Riguardo al *Ritmo*, il secondo, quarto, e sesto diastema che sono il primo, terzo, e quinto grado del *Tono*, sono i suoni positivi; gli altri quattro sono gli elativi, ciascuno del suo vicino (es. 83). L'uso del *Tono* è di cominciare dal primo grado; ma siccome il moto nella Musica può aver principio dalla elevazione: viene perciò che tutti i suoni del

Tono,

ents and moderns, that the *Tone* consists in the Octave or Diapason, the error has consequently taken place, which makes the second basis to theoretical contradictions (217).

115. Respecting *Rythme*, the second, fourth, and sixth diastim, which are the first, third, and fifth degree of the tone, are positive sounds; the other four are each the elevating of its nearest (ex. 83.) The use of the *Tone* is to begin from the first degree; but as the movement in music may begin by elevation, it therefore ensues, that all the sounds of the

D

Tone

Tono, possono usarsi con giusta alternativa ritmica nella stessa loro serie (es. 83.)

123. Nelli tre accordi perfetti di tre suoni successivi per quarta (es.^a), si contengono tutti i sette diasemi del *Tono* della quarta di mezzo (es.^b). Questo fa 1°. che ogni diastema del *Tono* può avere un suo proprio accordo d'accompagnamento 2°. che l'accordo deve prendersi dalla qualità del diastema. 3°. che in tal guisa è la *Melodia* che richiama la qualità dell'armonia, e non che l'armonia debba dare la *Melodia*. 4°. Che i tre suoni di esse tre quarte, faranno il vero

Tone may be used with a just *Rhythmic* alternative in their same series (ex. 83.)

123. In the three perfect accords of three successive sounds by fourth (ex.^a) are contained all the seven diastims of the *Tone* of the middle fourth (ex.^b): this makes, first, that every diastim of the *Tone* can have its proper accord of accompaniment. Secondly, that the accord must be taken from the quality of the diastim. Thirdly, that by the said manner it is *Melody* which draws the quality of harmony, and not that harmony is to give *Melody*. Fourthly, that the

vero baffo fondamentale, di tutto il *Tono* (ef. °.)

132. Nella *Melodia* ogni *Tono* principale per più ragioni ha un particolar commercio con quello della sua quarta inferiore; e per distinguerli, diedero i Greci il nome di *Autentico* al primo, e di *Plagale* al secondo.

C A P. VIII.

141. LA CONSECUZIONE del *Tono* è il passaggio che fa fuori de' suoi limiti; sia nel salire, sia nello scendere.

151. Per la consecuzione

the three sounds of those three fourths shall be the true fundamental basis of the whole *Tone* (ex. °.)

132. In *Melody*, every principal *Tone* has, for several reasons, a particular correspondence with that of its inferior fourth; and in order to distinguish them, the Greeks named the first *Authentic*, and the second *Plagal*.

C H A P. VIII.

141. THE consecutiveness of the *Tone* is the passage which it makes out of its limits; whether in rising or falling.

151. By the consecution

cuzione del *Tono*, fra le armonie della sua quarta e della quinta, nasce legitimamente il tanto celebre seguito de' due accordi perfetti; come ancora ne' varj accidenti della medesima stanno le ragioni del cambiamento della sesta e supposta settima del *Tono* di modo minore.

C A P. IX e X.

162. LA MUTAZIONE è il cambiamento che si fa di un *Tono* in un altro. Vi sono le maniere, ed i mezzi per parte della Melodia, e per parte del Ritmo. Le maniere

secutiveness of the *Tone*, between the harmony of its fourth and of the fifth, legitimately arises the so much celebrated continuance of the two perfect accords; as likewise in the various accidents of the same, is to be found the reasons for the change of the sixth and supposed seventh of the *Tone* in minor mode.

CHAP. IX and X.

162. MUTATION is the changing which is made from one *Tone* to another. There are the manners and the means on the part of Melody and on the part of Rythme. The man-

niere sono o regolari, o d'inganno; per parte della Melodia la regolare, è di passare dal *Tono* al suo più relativo, quello cioè che ha più diafsemi comuni; come sono le quarte laterali (es. ^a). L'inganno è quando si troncano le cadenze (es. ^b), o che un intervallo si risolve fuori del giusto (es. ^c). La maniera regolare di far le mutazioni per parte del Ritmo, è di modulare da quarta in quarta (es. ^d). Quella d'inganno, è singolarmente di usare i contratempi, sia colle legature, sia colle sincopi (es. ^e, ^f).

manners are either regular, or they deceive; on the part of Melody, the regular manner is to pass from the *Tone* to its most relative, or that which has more common diafsems; as are the lateral fourths (ex. ^a). The mistake is when the cadences are cut short (ex. ^b), or that an interval is resolved out of the just line (ex. ^c). The regular manner of making the changes on the part of Rhythme, is to modulate from fourth to fourth (ex. ^d). That which deceives, is by going singularly against time, either with ties, or with syncopes (ex. ^e, ^f).

180. Il mezzo per la Mutazione da parte della Melodia, è il cambiar suono al diafisma del *Tono* (es.) Il mezzo del Ritmo è lo stesso che la sua maniera regolare. Ma la smoderatezza nell' uso degli inganni e mutazioni, fa che molti componimenti moderni sian cattivi.

C A P. XI e XII.

217. IL RITMO, chè è il formale della Musica, fa il cardine suo principale ; senza di esso non resta nelle composizioni, che una moltitudine informe di suoni. La sua trascuragione, fa la prima base delle teoriche contra-

180. The means for the change on the part of Melody, is to change the sound of the diastim of the *Tone* (ex.) The means of the Rythme is the same as its regular manner. But great use of mistakes and changes, occasions many modern compositions to be bad,

CHAP. XI and XII.

217. RYTHME, which is the formal of Music, makes its chief support, without which there remains in compositions only a formless quantity of sounds. The neglect of it is the first basis of theoretical contradictions
(112),

tradizioni (112.) Ma richiede coerenti il *Ritmo*, Metro, e Moto. Le figure del *Ritmo*, nella nostra pratica sono tre; la *Equale* ossia Binaria, la *Dupla* o Ternaria, la *Tripla* ossia Quaternaria; comunemente si dicono *Tempi* o *Battute*. La *Equale* ha due soli colpi; la *Dupla* ne ha tre; e la *Tripla* ne ha quattro.

224. Il Metro dà il valore di tempo alle parti delle figure ritmiche; e più o meno che il levare sia breve a paragone del battere: risulta più o meno sensibilmente quello che gli Italiani chiamano *Tempo alla zoppa* (es.)

224.

(112), but it requires *Rythme*, *Metre*, and *Motion*, to be coherent. The figures of *Rythme*, in our practice, are three; the Equal or Binary, the Duple or Ternary, the Triple or Quaternary; they are commonly called times, or bars. The equal has only two beats; the Duple three, and the Triple four.

224. *Metre* gives the value of time to the parts of *Rythmic* figures, more or less, according to the length of the rising of the beat, in comparison to its falling; arises what the Italians call *Tempo alla zoppa* (ex.)

224.

224. Il Dutto Metrico proviene dalla maggiore o minor durata di tempo che include tutta la figura ritmica; e communemente si suol chiamare *Andamento*.

220. Bisogna distinguere due maniere di usare il Metro nella Musica; cioè la precisa, che si usa nelli componimenti detti *a Tempo*, e la discretiva, che si usa nelli recitativi.

C A P. XIII.

253. IL MOTO musicale consiste nelle incidenze de' suoni; più o meno che quelle siano frequenti, la

Melodia

224. Metrical Ductility arises from the greater or lesser length of time which includes all the Rhythmic figure, and is generally called *Movement*.

220. One must distinguish two manners of using Metre in Music; which are the precise that is used in compositions called *In Time*, and the discretionary used in recitatives.

C H A P. XIII.

253. MUSICAL movement consists in the incidents of sounds; according to their frequency, *Melody*

Melodia avrà più o meno di Moto.

257. Anche il linguaggio ha il *Ritmo*; consiste nell'alternativa delle sillabe positive ed elative; che sono quelle appunto che comunemente si dicono *accentate* e *brevi*. Ma il *Ritmo* locutorio deve combinarsi fervilmente col musicale; perchè questo può stendersi più o meno a piacere, può ancora mutare le figure sulle istesse parole; in fatti moltissime arie sono composte con diverse cantilene, e con tempi diversi. La sola regola è di unire le sillabe accentate col battere musicale; e solo si può tra-

dy will have more or less movement.

257. Language has also its *Ritme*, which consists in the alternative of positive and elative syllables; which are those generally termed *accented* and *short*. But *Rythme* of language must be fervilely combined with the musical, as this may be extended more or less at pleasure, and it may likewise change the figures on the same words; and in fact many airs are composed with different tunes and various times. The only rule is to unite the syllables which are accented, by means of the musical beat, and one

E

may

trafgredire nelle espressioni di disordine dell' animo, come farebbe una violenta oppressione, (es. ^a, ^b). Ha il linguaggio anche il Metro, ma gli è assolutamente discretivo; si sente che una sillaba sia lunga più d'una altra, non già di quanto; epperò ancor esso si unisce col musicale. Anche le incidenze sillabiche fanno il Moto locutorio, e parimenti di questo ne dispone il musicale; si guardino li componimenti vocali.

266. In conseguenza il linguaggio o sua prosodia nulla decide

a

may only deviate in the expressions of discomposure of the mind, as a violent oppression might be (ex. ^a, ^b). Language has likewise Metre, but it is entirely discretionary; one syllable may be perceived to be longer than another, but one does not distinguish how much it is so; for which it is also united with the musical Metre. Syllabic incidences also make the locutory movement and the musical disposes of this equally; for which one may see the vocal compositions.

266. In consequence of what has been said above: language or its

its

a riguardo della Musica; e non potendosi altronde nulla rilevare dai suoni e loro accidenti (19): concludo con evidenza, che la dipendenza della Musica dal linguaggio, è una pura chimera.

C A P. XIV.

269. IL PORTAMENTO consiste in generale nell' arte di ben cantare, in particolare nel ben filare la voce.

277. Gli EFFETTI provengono in generale dalle qualità diverse delle voci, degli stromenti, delle cantilene, del Moto, e del luogo

ove

its prosody decides of nothing respecting music; and as one besides cannot discover any thing from the sound and their accidents (19). I evidently conclude, that the dependance of music on language is a mere chimera.

C H A P. XIV.

269. THE art of singing consists generally in singing well, particularly in managing well the voice.

277. EFFECTS generally originate from the different qualities of voices, instruments, tunes, Movement, and the places where the

E 2

com-

ove si efeguiscono i componimenti. Gli effetti, fanno il più difficile della compofizione.

C A P. XV.

283. L'ESECUZIONE è il mettere in pratica la Mufica. Si divide in vocale e ftrumentale; la vocale o è femplice o di portamento; la femplice ferve per cantare lo ftile di contrapunto, o l'imitativo buffo; per i quali bafia intonare e andar a tempo; quella di portamento ferve per lo ftile imitativo ferio, in cui rifiede veramente tutta l'arte del cantare; e ficcome la fola voce umana

compositions are performed. The effects make the moft difficult part of compofition.

C H A P. XV.

283. EXECUTION is the putting mufic in practice; it is divided in vocal and inftrumental; vocal is either fimple or of art; the fimple ferves to fing the counter point ftile, or the comic imitative, for which it fuffices to tune right, and to keep time; that of art ferves for the imitative ferious ftile, in which truly refides all the art of finging. And as human voice alone can execute all the

mana può eseguire tutte le bellezze di questa facoltà, ed inoltre col canto *parla*: io penso perciò che nella Musica essa sia la sovrana; lo strumento non è che un suo mediocre imitatore, e solamente *suona*.

288. I primi capitali per cantare di portamento sono, la buona tempra della voce, ossia la soavità; la intonazione; la fermezza della voce; la sua formazione, cioè che sia sonora, eguale, robusta; la forza per il chiaro scuro; la velocità; l'agilità; i vezzi del canto, e singolarmente del trillo; il regolamento del fiato; la buona pronunzia; ed

the beauties of this faculty, it likewise by singing speaks, for which I think that in Music it is the superior; instruments being only indifferent imitators, and do only give *sound*.

288. The chief qualifications for singing with art, are the good temper of voice or softness; the tone, the steadiness of voice, its formation, that is to say to be sonorous, equal, vigorous, strength for the *chiaro-scuro*, velocity, agility, musical graces, particularly of the trill, regulation of the breath; good pronunciation; and perfect pos-

ed il poffeffo efatto della divifione del tempo.

Disingannato già ful pregiudizio de' vecchj, cioè di fol riporre l'abilità negli antichi, abbado più che poffo al valore delle cofe prefenti. Epperò dalla galleria, non dalle *scene* del Teatro Italiano, fen-za altro partito che de' Principj della Mufica, e fenza che veruno di cui parlo mi conosca: offervo quivi in queft' anno un vero Teatro delle bellezze del canto. Mi pare di trovare nel cantare del Sig.^r. Pacchiarotti, il vero cantabile, il tenero, l'efpreffivo, e quanto può infinuare la natura, il fapere, e l'arte, per

to toccare

possession of the division of time.

Being undeceived respecting the prejudices of the old, who suppose abilities are only to be found among the ancients, I pay as much attention as I can to the value of present things; therefore from the gallery, not from behind the scenes of the Italian theatre, without any other party but the Principles of Music, and without being known to any of those whom I shall mention: I there observe this year a true theatre of beauties of singing. In Sig.^r. Pacchiarotti's singing, I think

toccare il cuore. Nel cantare della Sig^{ra}. Allegranti trovo, il brio, la nettezza, il gusto, la novità, la fertilità, la maniera di ben situare e maneggiare gli ornamenti, &c. Nel Sig^r. Anzani trovo un cumulo di doni di natura, ciascuno raro ad averfi per se solo; cioè la buona tempra della voce, la forza, la grande estensione di corde, tutte di petto, tutte eguali, la loro fermezza, l'agilità, il filamento, ed il trillo. Nella Sig^{ra}. Maccherini, trovo la soavità della voce, benchè sia questa di poca mole, la dolce maniera di maneggiarla, la proprietà in tutto il suo cantare.

Nella

think I find the true *cantabile*, tenderness, expression, and all what nature, knowledge, and art, can insinuate to touch the heart. In Sig^{ra}. Allegranti's singing, I find brilliancy, neatness, taste, novelty, fertility, proper manner of situating and managing well the ornaments of music. In Sig^r. Anzani I find numerous gifts of nature, each of which is rare to be found even singly; as good temperature of voice; strength, great extension of chords, all of the breast, equal and firm; agility, good conduct, and trill. In Sig^{ra}. Maccherini I find softness of

Nella Sig^{ra}. Sestini trovo la grazia, il vezzo, la buona pronunzia, l'azione, &c. E se non fossi costretto alla brevità, troverei in tutti di che lodare.

Non pretendo già escludere alcuni difetti; ma ov' è chi possiede il tutto a perfezione? io non li curo; nel volgo, v'è chi ci pensa.

307. L'esecuzione strumentale o è semplice o di bravura; il
Sonator

of voice, although it is of little force, sweet management, propriety in all her singing. As to Sig^{ra}. Sestini, I find she has the graces, charms, good pronunciation, and action. And were I not compelled to brevity, I should find in every one something to praise.

Yet I do not pretend to exclude some defects; but where is to be found the person who possesses all in perfection? I do not seek for it; though among the unlearned there are some who expect it.

307. Instrumental execution is either simple or *di bravura*; the
simple

Sonator semplice è quello da Orchestra, il Sonator di bravura si vuol dire *Sonator da concerto*, o *Sonator a solo*. Fra questi però, bisogna distinguere il buon Sonator d'accompagnamento, il quale è affai raro, perchè o ne fa poco, o ne fa troppo.

Ma ecco un altro compito oggetto di piacere che io trovo nel Teatro Italiano; può andar meglio quell' Orchestra? vi è che desiderare di più nel sonare, nell' accompagnare, e nel dirigere? il capo è Cramer.

Oh Bertoni, Sacchini,

simple musician is him who performs in an Orchestra; the musician *di bravura* is usually called concert musician, or musician *a solo*. Among these must be distinguished the good accompaniment musician, which is very scarce to be found, for he either knows too little or too much.

But here another object of true pleasure, which I find at the Italian Theatre, comes to my mind, can its Orchestra go on better? can any thing more be wished, either in its playing, accompanying, or direction? The leader is Cramer.

O Bertoni, Sacchini,

F

ni,

ni, Anfossi, Piccini, &c. e voi tutti sapienti e rispettabili Maestri, che io invidio e venero, non è'l denaro che vi paga, *lo so*, l'è ben una tanta efecuzione de' vostri degni componimenti!

C A P. XVI.

309. LA COMPOSIZIONE è la maniera di formar la Musica. La è di due forte, o Imitativa, o di puro Contrapunto. L'Imitativa si usa ne' Teatri, e deve contenere il tutto della Scienza ed Arte per dar piacere, e fprimere i sentimenti, e muovere gli affetti. Il puro Contrapunto

ni, Anfossi, Piccini, and all ye learned and respectable masters whom I envy and revere: it is not money that pays you, *I know it*, but it is so good a performance of your so worthy compositions!

C H A P. XVI.

309. COMPOSITION is the manner of forming Music; it is of two kinds, either Imitative or merely of Counterpoint. Imitative is used at Theatres, and must contain all what Science and Art is capable of, to give pleasure, express the sentiments and move the af-

punto si usa in Chiesa, deve essere semplicissimo, e fondato sul Canto fermo; d'onde risulta quello stile che gli Italiani chiamano *Offervato*; affai bello, e proprio per il luogo, quando sia ben fatto, e ben eseguito.

Per fare una completa esposizione di questo stile, bisognerebbe metter in vista un qualche componimento intero; lo che farebbe troppo lungo, ed anche superfluo; perocchè una parte del fior di questo stile, si trova in alcuni componimenti della Cappella Pontificia, che ha il Sig.^r. Bremner

Mer-

affections. Counterpoint is used in churches where it should be very plain, and founded on Gregorian singing; from whence results that style called by the Italians *Offervato*; good and proper enough for the places, when it is well made and performed.

In order to make a compleat exposition of this style, it would be necessary to examine some whole composition; which would be too long, and even unnecessary; since part of the flower of this style is to be found in some compositions of the Pontifical Chapel, which Mr. Bremner, music-seller in the

F 2

Strand,

Mercante di musica nello Stand; raccolti con singolar cura ed intelligenza dal Dr. Burney.

312. Il Canto fermo è un processo di suoni per lo più di gradi prossimi; le modulazioni sono o cromatiche, o diatoniche, o armoniche; non le enarmoniche, perchè sono difficili. Le sue cantilene devono raggrupparsi fra otto o dieci corde, affinchè siano alla portata della voce di petto di tutti gli Esecutori; non deve essere legato ne a *Ritmo* regolare, ne al *Metro* preciso, ne alla forma del *Tono* (83), ne a sincera scrittura, ne a Portamento, ne ad Effetti;

Strand, has; collected with remarkable care and intelligence by Dr. Burney.

312. Gregorian singing is a process of sounds mostly of near degrees; the modulations are either chromatic, diatonic, or harmonic; but not harmonic, as those are difficult. Its tunes must be circumscribed within eight or ten strings, that they may be within the reach of the breast-voice of all the singers; it is not to be tied down neither to regular *Rythme* to precise *Metre*, nor to the form of the *Tone* (83), neither to true writing, to art of singing, nor to Effects; it

fetti; si usa e colla Poesia e colla Prosa; si eseguisce dalle sole voci, posatamente, e ad uso di compitazione (es.)

321. Ciò essendo, non potrà esser mai vero che la Scienza ed Arte della Musica si fondi sul Canto fermo. In fatti da tutta la Gioventù Romana, la quale è ben dotata di talenti e volontà, non è giamai finora comparso un bravo Compositore imitativo; ed abbenchè tentino moltissime volte di comporre per il Teatro: non passa mai la terza sera che non si levi giù l'Opera.

it is used both with Poetry and Prose; it is performed only by voices, slowly, and in the manner of spelling (ex.)

321. This being the case, it can never happen that the science and art of Music be founded on Gregorian singing. And in fact among all the Roman youth who are well endowed with talents and good will, there never has appeared to this day a skilful imitative composer, and although they very often attempt to compose for the Theatre: the third night never passes without the Opera being withdrawn.

326. Per arrivare agli oggetti della Musica (309); di molto opera l'istinto, il genio, e l'esperienza; prima però bisogna infallibilmente possedere tutto il tecnico. Consiste, 1°. ne' Rudimenti che portano a leggere la Musica: 2°. ne' Principj, molti de' quali fanno tutto il soggetto della presente Opera: 3°. nel provvedimento di buone idee musicali: 4°. nella facilità di scriverle: 5°. nella cognizione degli stromenti: 6°. e singolarmente nella pratica degli Effetti. *Tutto in verità senza alcun influ- so, o uso delle Matematiche.*

333.

326. To attain the objects of Music (309), inclination, genius, and experience, operate greatly; but one must first undoubtedly possess all the technical part. It consists, first, in the Rudiments which teach to read Music: 2dly, in the Principles; many of which make all the subject of the present work: 3dly, in providing good musical ideas: 4thly, in the facility of writing them down: 5thly, in the knowledge of instruments: 6thly, and particularly in the practice of the Effects. *All truly without any influence, or use of mathematics.*

333.

333. Un buon Maestro pratico, potrebbe giovare dimolto ad uno Studente in tutti questi articoli; ma l'invidia, l'insufficienza, o'l difetto di comunicativa: o pur altronde, la velleità, le cattive maniere, le fraudate mercedi: sono ordinariamente gli ostacoli dei *Maestri* di Musica.

Qual sodisfazione per il buon Studente non farebbe, una ragionata analisi d'un Aria, d'una Scena, o d'altro componimento che egli desidera saper imitare!

334. Un complesso di molti vantaggi per lo stile imitativo, esiste nelle scuole di Napoli. Di là infatti sono

333. A good practical master might be of much use to a student in all these points; but envy, insufficiency, defect in communicating; or, on the other side, levity, ill manners, merited rewards withheld; are generally the obstacles to Music masters.

What a satisfaction would it not be to the good student to have a rational analysis of an Air, a Scene, or any other composition which he wishes to be able to imitate!

334. A multitude of advantages for imitative style is to be found in the schools at Naples. And in fact

sono venuti quasi tutti i celebri Maestri, i quali ci han date, e ci danno eccellenti composizioni. Mi pare che l'aria *Confusa smarrita* di Jommelli, *Se tutti i mali miei* di Haffse, *Misero Pargoletto* d'Anfossi, *Voiche le mie vicende* di Perez, *La bella mia Nemica* di Sacchini, *Questo cor quest'alma mia* di Cimarosa, &c. ascoltate senza partito e con prevenzione del sentimento: compiscono gli oggetti della Musica; basta che siano ben cantate e ben accompagnate, sia da Professori, sia da Dilettanti.

Io ho poca pratica di Londra; intanto posso

fact most all the celebrated masters have come from there, who have given us, and continue to give us, excellent compositions. I think that the airs *Confusa smarrita* of Jomelli, *Se tutti i mali miei* of Haffse, *Misero Pargoletto* of Anfossi, *Voiche le mie vicende* of Perez, *La bella mia nemica* of Sacchini, *Questo cor quest'alma mia* of Cimarosa, &c. when attended to without partiality or prepossession: fulfil the objects of Music; provided they are well sung and accompanied properly either by professors or dilettanti.

Notwithstanding my little knowledge of

posſo dire, che fralle
dilettanti Dame che
poſſiedono la Muſica,
MILEDI VISCON-
TESSA ALTHORP, e
L'ONORABILE MIS
BINGHAM, Sorelle,
oltre il vero ben ſo-
nare il cembalo, ſono
capaci anche di ben
cantare tali componi-
menti; una proſſima
occaſione mi darà cam-
po di far degna men-
zione di altre.

338. Or quelli com-
ponimenti, con centi-
naja d'altri, che qui
non poſſo addurre, e
quelli dello ſtile *Offer-
vato* (309), fanno a
mio parere, la parte
buona della moderna
Muſica, quale ſuppon-
go

of London, I can ſay,
that among the Ladies
who know Muſic, LA-
DY VISCOUNTESS
ALTHORP and THE
HONOURABLE MISS
BINGHAM, her ſiſter,
beſides playing well on
the harpſichord, can
ſing with great ſkill
ſuch compositions; a
near occaſion will fur-
niſh me with an op-
portunity to mention
worthily ſome others.

338. Now thoſe
compositions, with
hundreds more, which
I cannot mention at
preſent; and thoſe of
the ſtile *Offervato*
(309), in my opinion,
make the beſt part of
modern Muſic, and I
be-

go punto inferiore nella
sostanza a quanto si
dice di vero della Mu-
fica de' Greci.

believe nothing infe-
rior to what is said of
Greek Music.



F I N I S .

I

29.



34. G. A.



37.



38. a.

b.

c.



48. a.

b.

c.



58.



60. a.



60. b.



65. a.

b.



74. a.

b.

c.

d.

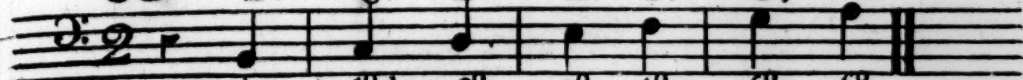




II

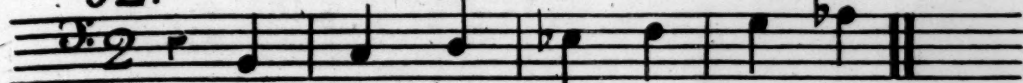
83.

B. C. D. E. F. G. A.



92.

el: 1^o deg: 2^o 3^o 4^o 5^o 6^o
po: el: po: el: po: el:



106.

b. c. d. e. f. g. a.



123. a.

b.

c.



162. a.

c

F.



162. b.



162. c.

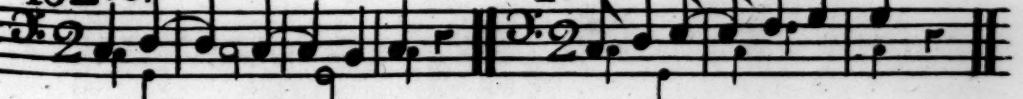


162. d.



162. e.

f.



180.





III

224.

tempo alla zoppa.

Andante molto.

Af-fanno--fo mio penfie--ro

257. a.

Da mille affan-ni oppresso non vedo che pe-ri-gli

257. b.

Mo--rir Mo--rir mi vegga al--men



IV

312. Gregorian Singing adapted to Verse.

Nunc Sancte nobis Spiritus unum Patri cum Filio
 di gna re promptus ingeri nostro re-fusus pectori.

312 Gregorian Singing adapted to Prose.

Sal-ve Re-gi-na Mater mi-se-ri-cor-
 di-æ Vi-ta dulce-do
 et spes-no-stra fal-ve

Rules to be observed in Gregorian Singing.

The Note on which the Cliff is placed, marked thus  is F, the remaining Notes follow each other as in the common modern Scale.

The different figures or Characters of Notes serve to keep up the Voice more or less, but this is subject to the Performers discretion and not to exact measure of Time.

The smallest Note marked thus  when alone serves to shew the short syllable of Words.

The single Bar marks a rest for respiration, the double Bar marks the changing of the Sentiment, and for that reason a longer rest.

Every Note having this mark  over it should be sung as if it had a Sharp before it; which mark is added by me.

This Character  at the end of a Stave serves to guide the Eye to the subsequent note in the beginning of the next Stave.